

Los coros catedralicios españoles

Pedro Navascués Palacio

Los coros catedralicios españoles responden a una vieja tradición que, vinculada a la liturgia, afecta a la configuración arquitectónica de las iglesias catedrales teniendo como referencia más antigua la «schola cantorum» de las basílicas paleocristianas. En esta ponencia se obviarán los temas relacionados con los antecedentes y los aspectos artísticos de las sillerías, para referirnos exclusivamente a los coros como un lugar necesario en la configuración del espacio de la catedral. Es decir, así como la silla episcopal, la cátedra, no tuvo repercusión alguna en la arquitectura, la ubicación de la sillería capitular es cuestión principal. Teniendo en cuenta que las dos obligaciones más importantes del clero catedralicio son los llamados *servicios del altar y coro*, es lógico esperar que ambos sean los dos lugares con mayor personalidad dentro de la catedral a la hora de plantear su proyecto.

Nadie discute la primacía del altar y de su ubicación en el testero del templo, pero habitualmente se desconoce el papel desempeñado por el coro en la catedral, desde el punto de vista arquitectónico, litúrgico, musical, procesional, económico o funerario, cuando sin coro no hay catedral, histórica y conceptualmente hablando. El coro, su composición y jerarquía de asientos viene a ser el más fiel retrato del clero catedralicio que, en cada diócesis, responde a una personalidad distinta.

El análisis de los coros españoles debe hacerse dentro del contexto europeo, con el que tiene una afinidad absoluta, pudiendo ofrecer una larga casuística de relaciones, coincidencias e influencias, hasta que surge lo que en otro lugar he llamado el *modo español* cuya secuencia histórica hasta el Concilio de Trento será el núcleo de la presente comunicación¹.

El punto de partida es, una vez más, Santiago de Compostela y el coro pétreo del Maestro Mateo, ampliamente conocido y documentado en su ubicación dentro de la catedral después de los apurados estudios de Otero Túñez e Yzquierdo Perrín²,

¹ Un avance de las cuestiones que aquí se tratan se recoge en mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid, 1998.

² Otero Túñez, R., e Yzquierdo Perrín, R.: *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1990. Las últimas vicisitudes de este coro hasta su parcial recuperación las recoge Ramón Yzquierdo en su trabajo sobre la *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

donde la sillería ocupaba los tres primeros tramos del cuerpo de la nave a partir del crucero, más un cuarto tramo en lo que era la extensión del coro con sus altares, enterramientos y *leedoiro*. Cuando se acuerda derribar este coro (1599) a instancias del obispo Sanclemente, que ya había hecho la *renovación* tridentina del coro de la catedral de Orense, el nuevo coro compostelano en cuya sillería de madera trabajaron Gregorio Español y Diego Solís³, siguió ocupando los cuatro primeros tramos de la nave mayor, es decir, el espacio reservado para este uso desde que se concibió el proyecto de la catedral románica hasta su desdichada eliminación en 1944. Lo que en esta última fecha desapareció no fue sólo la segunda sillería y todos los demás elementos que física y funcionalmente integraban el coro, sino que desapareció el espacio mismo asignado al coro por los maestros de los siglos XI y XII, de acuerdo con las indicaciones recibidas, por ejemplo, del obispo Gelmírez quien, en 1112, como recuerda la **Historia Compostelana**, *construyó un coro suficientemente capaz, que hasta el día de hoy, por la gracia de Dios y de Santiago y por medio del esfuerzo del obispo, está decorado magníficamente con la grandeza de un óptimo clero*⁴.

Lo que intentamos resaltar es que la eliminación del coro significó la destrucción de la organización espacial románica de la catedral, pues desapareció un ámbito calculado para los setenta y dos canónigos que constituían el clero catedralicio de Santiago; desapareció la igualmente calculada distancia y relación con la capilla mayor, y desapareció el ámbito que ocupaban los fieles entre el coro y el Pórtico de la Gloria durante la liturgia, tan románica ésta como las bóvedas y esculturas de la catedral. Cuando en la propia **Historia Compostelana** se dice que *El mismo obispo, como sabio arquitecto, construyó en la esquina derecha del mismo coro un elevado púlpito, en el que los cantores y los subdiáconos cumplen el orden de su oficio. Y en el lado izquierdo otro, donde se leen las lecturas y los evangelios*⁵, está dando indicaciones muy precisas y preciosas del funcionamiento litúrgico de la catedral que explica la forma, tamaño y organización del templo. Desconocer la estrecha vinculación entre forma y función, y relegar la arquitectura de otro tiempo a una cuestión de estilos, es sencillamente desconocer la arquitectura. No medir, por ejemplo, la dimensión procesional de la catedral, en la que el coro es referencia espacial y litúrgica inexcusable, es desconocer, el distinto valor del espacio de las naves central y colaterales, no tanto en orden de magnitud como en el de uso.

Es decir, el carácter románico de Santiago no reside sólo en el *estilo* de los elementos artísticos que la integran, sino también en la concepción espacial y en los

³ Este coro, muy mermado en todos los aspectos, conserva parte de su sillería en el monasterio de Sobrado de los Monjes, donde se montó en 1974, en una posición anómala de todo punto pues ocupa la cabecera, es decir, el lugar en que estuvo su retablo mayor para el que se hizo esta cabecera del siglo XVIII.

⁴ *Historia Compostelana*, ed. de E. Falque, Madrid, Akal, 1994, p. 189.

⁵ *Ibidem*, p. 189.

usos diferenciados de ese mismo espacio que, por su condición inmaterial, parece no existir para muchos. Es más, puede suceder que, como en Santiago, la catedral cambie de piel y la imagen románica desaparezca bajo el peso del nuevo ropaje barroco que vistió el edificio medieval, sin embargo, hasta 1944, conservó en lo fundamental la ordenación fijada en los años de Diego Gelmírez.

Del mismo modo que no se entiende la iglesia del monasterio cisterciense de Poblet sin advertir que allí existió una jerarquía espacial, donde además del altar en la capilla mayor, contó con un coro de padres y, a continuación, un coro de hermanos o conversos, lo cual explica la longitud de la nave, y que en este caso y en el de otras iglesias cistercienses se reservaba un ámbito final a los pies del templo para los huéspedes, tampoco cabe entender sino como mermada realidad la despersonalizada nave mayor de la catedral de Santiago. Es todo lo contrario a lo que sucede en la iglesia del monasterio de Celanova (Orense), donde la conservación de los coros y trascoro, puertas y altares, ayuda a entender inmediatamente el funcionamiento y carácter monástico de su iglesia, distinto al de una parroquia o al de una colegiata.

La relación entre arquitectura catedralicia y arquitectura monástica es paralela a la que existió en los siglos XI y XII entre canónigos y monjes, pues ambas organizaciones fueron regulares, hasta la progresiva secularización de los cabildos catedralicios, es decir, unos y otros estaban sujetos a una regla que, con independencia de que fuera la de San Agustín o la de San Benito, establecía la obligatoriedad del rezo del Oficio Divino en comunidad dentro del coro, como igualmente común era la comida en el refectorio y el sueño en el dormitorio. De aquí que también fuera semejante la organización de los conjuntos catedralicios y monásticos, pero muy especialmente la disposición de sus templos.

El parecido existente entre las llamadas iglesias de peregrinación, es decir, Santa Foy de Conques, San Sernin de Toulouse y Santiago de Compostela, por ejemplo, no es sólo una coincidencia estilística que decimos románica, o una coincidencia constructiva por las soluciones de sus pilares y bóvedas, sino fundamentalmente es una coincidencia funcional. Lo que establece un estrecho parentesco entre la iglesia *abacial* de San Sernin de Toulouse y la iglesia *catedral* de Santiago de Compostela, por ejemplo, es que en ambas el coro se sitúa en la nave central dando un desarrollo mínimo a la capilla mayor, pues ésta sólo acoge el altar, no exigiendo más espacio que el que podían necesitar los celebrantes⁶.

⁶ En el caso de Santiago la capilla mayor incluiría también la cátedra o silla episcopal, aunque en una ubicación y disposición que desconocemos.

Este planteamiento que podemos llamar *compostelano* en el sentido de que sirvió de modelo a los futuros templos catedralicios españoles, o por mejor decir, al modo de organizar el espacio litúrgico en las catedrales españolas, se fijó definitivamente en la catedral de Toledo que, siendo la Primada, desempeñó también un papel de obligada referencia dando lugar a lo que llamo el *modo español* frente al *modelo francés*. Esto se explica muy bien observando el interesante fenómeno que se produce en Castilla en el siglo XIII y que, abreviadamente, conocemos como la intruducción del gótico francés. En efecto, en aquella centuria se inician las catedrales que decimos góticas y de influjo francés como son, por orden cronológico, las de Burgos, Toledo y León. Si éstas se estudian desde el punto de vista constructivo y estilístico, inmediatamente reconocemos las nuevas técnicas edilicias que incluyen los sistemas de bóvedas nervadas y sus contrarrestos a base de contrafuertes, pudiendo distinguir en estas soluciones o en su decoración escultórica tal o cual influencia, procedente de La Mans, París o Reims. Nadie puede poner en duda la filiación gala de sus formas y soluciones, pudiéndose considerar la catedral de León, por ejemplo y al margen ahora de su desmedida restauración en el siglo XIX, como una obra *construida en el más puro estilo «rayonnant»*, como afirma Bony, quien ve en ellas ideas llegadas de la Champagne⁷.

Burgos y León, en el fructífero Camino de Santiago, son efectivamente proyectos franceses que además de repetir la imagen gótica de su arquitectura incorporaban una profunda cabecera para dar cabida no sólo al altar sino a la sillería del coro de los canónigos que, abandonando la anterior situación en la nave central, dejaban ésta para mejor aislarse en aquel nuevo cuerpo. La identificación entre arquitectura y esta nueva función coral de la cabecera es tal que los franceses no utilizan el término ábside o capilla mayor para designarla, sino el de «choeur»⁸, es decir, coro⁹. Este elemento, entre otras cosas, diferenciará muy bien el rango catedralicio de una iglesia del de una simple parroquial. ¿Por qué o cómo se explica la aparición de este elemento desconocido hasta entonces en la historia tipológica del templo cristiano? No podía obedecer al capicho del arquitecto ni a una efímera moda sin sentido. Es, por el contrario, la más expresiva manifestación del creciente poder y nueva personalidad que adquieren los cabildos catedralicios a raíz de su secularización a lo largo de los siglos XII y XIII, exigiendo en la iglesia un lugar más recogido, menos frío

⁷ Bony, J.: *French Gothic Architecture of the 12th & 13th Centuries*, Londres, 1983, pp. 417-418.

⁸ Sobre la importancia de este elemento vid. Erlande-Brandenburg, A.: *La cathédrale*, Librairie Fayard, 1989 (ed. española, Akal, 1993); y Chedozeau, B.: *Choeur clos, choeur ouvert*, París, 1998.

⁹ Para el mismo espacio los ingleses utilizan el término «choir» y los alemanes el de «chor». Es muy significativo que esta denominación no haya tomado carta de naturaleza en la arquitectura española, sin obviar que en ocasiones recibe el nombre de coro alto, o de arriba, frente al coro bajo o de los señores en la nave central que es donde se sitúa el coro de las horas.

y mejor iluminado para hacer frente a las largas horas de coro. Cuando se hace un repaso cronológico de la aparición de estas profundas cabeceras en las catedrales francesas y se observa la fecha de la secularización de sus cabildos resulta sorprendente su inmediatez. Esta secularización arrastró además otras muchas consecuencias en el conjunto catedralicio pues al renunciar a la vida en comunidad para pasar a ocupar viviendas individuales en los aledaños de la catedral, se abandonaron el dormitorio y refectorio común, de tal forma que sólo el coro en la iglesia y la sala capitular en el claustro conservaron el carácter de piezas comunes del cabildo catedralicio.

Este cambio en el régimen de vida, que tiene otros muchos e importantes efectos en relación con el obispo o con los bienes de la catedral, coincidió con el proceso constructivo de algunas catedrales como la de Laon (Francia), concebida en términos *románicos* de breve cabecera, que inmediatamente hubo de modificarse sobre la marcha dotándola del profundo *choeur gothique* para acoger a uno de los cabildos más numerosos y poderosos de Francia¹⁰. Esta cabecera que tiene todavía mucho de experimental, encarna uno de los mejores ejemplos para comprobar la inmediata repercusión de los cambios institucionales en los programas arquitectónicos. Kimpel y Suckale al explicar la ampliación de la cabecera de Laon hablan de la tendencia iniciada aquí hacia *una clericalización de la arquitectura de la catedral*¹¹ que sin dejar de ser una iglesia episcopal tiende a identificarse con las necesidades y deseos del clero catedralicio. A nuestro juicio, este poder capitular que muchas veces se enfrenta al del propio obispo, se exterioriza de varias formas, entre ellas por la presencia de un cuerpo de iglesia para el clero de la catedral, el coro, cuyos estalos o sillas son a los canónigos lo que la cátedra al obispo, el signo visible de su condición y jerarquía.

Otras catedrales iniciadas más tarde, como París, Chartres, Reims o Amiens, cuentan ya desde el principio con un coro perfectamente articulado sobre el crucero, como lo mantendrán todas las catedrales francesas que, al margen del siglo al que pertenezcan¹², responderán a este esquema gótico cuya ordenación espacial respetó siempre la secuencia *altar-coro-trascoro-fieles*. La de Rennes es neoclásica del siglo XVIII y, sin embargo, en ella se adivina su ascendencia gótica aunque sus pilares lo conformen imponentes columnas jónicas.

¹⁰ Miller, H.: *Les chanoines du chapitre cathédral de Laon 1272-1412*, École française de Rome, 1982. Esta obra, que cuenta con una importante bibliografía sobre los cabildos franceses, refleja el inicial carácter aristocrático del cabildo de Laon que luego se fue desdibujando al perder la catedral el protagonismo desempeñado en los siglos XII y XIII.

¹¹ Kimpel, D. y Suckale, R.: *L'architecture gothique en France 1130-1270*, París, 1990, p. 209 (1ª ed. Munich, 1985).

¹² Chevalier, M.: *La France des cathédrales du IV^e au XX^e siècle*, Rennes, 1997.

No es mi intención entretenerme con ejemplos foráneos, casi siempre mejor conocidos que los propios, por lo que simplemente llamaré la atención sobre lo sucedido en Santiago de Compostela, donde conocemos la existencia de un proyecto que se llega a poner en obra, aunque luego abandonado, para dotar a la catedral de un *choeur* a la francesa¹³. Pero nadie se ha preguntado el por qué de este cambio que no puede deberse a un simple mimetismo hacia la nueva catedral de León, cuya cabecera tanto recuerda este proyecto compostelano, ni al simple deseo de seguir la moda de la nueva arquitectura gótica, ni siquiera al de monumentalizar aquel centro de peregrinación. Hay, a mi juicio, algo más lógico y primario pues su impulsor, el arzobispo don Juan Arias Dávila, fue el mismo que abolió la vida común del cabildo compostelano que hasta entonces se había guiado por la regla del Concilio de Aquisgrán (816). Es supresión, es decir, la secularización del cabildo, tuvo lugar en 1256, el mismo año en que se hicieron las primeras gestiones para la ampliación gótica de la catedral, cuya primera piedra se colocó en 1258, con lo que la obra emprendida sólo se entiende dentro de las reformas institucionales acometidas por el prelado. Nadie puede pensar seriamente que la coincidencia de las fechas se deba a la mera casualidad.

Cuando ya conocemos el nuevo aspecto de la catedral gótica del siglo XIII en su planta, sea León, Burgos o el mencionado proyecto de Santiago, nos encontramos con otra catedral, la de Toledo, igualmente francesa por su traza, maestros y construcción, pero absolutamente hispánica por la forma de resolver la cabecera y ordenar el espacio interior. Mucho nos hemos fijado siempre en su doble girola, en la particularidad de sus tramos, en la solución bífida de sus arbotantes, y en la posible filiación de la catedral toledana respecto a Bourges, París y Le Mans¹⁴, pero habitualmente no se repara en que en nada se parece su planteamiento al de una catedral francesa, precisamente por la brevedad de la capilla mayor, concebida sólo para acoger la liturgia del altar, relegando a la nave central la colocación del coro. De este modo se producía la inconfundible secuencia espacial sobre el eje mayor de la iglesia compuesto por el *altar-fieles-coro-trascoro-fieles*, que permitía a estos últimos participar tanto del ceremonial solemne entre el altar y el coro, como la asistencia al culto ordinario que se celebra siempre en el trascoro, tal y como fue en Santiago y

¹³ Puente, J.A.: «La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)», *Compostellanum* (Santiago), vol. XXX, 1985, pp. 245-275; y «Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: la proyectada remodelación de la Basílica compostelana en el siglo XIII y su incidencia en el marco urbano», en *Los caminos y el arte*, II, Santiago, 1989, pp. 121-133. Esta idea de ampliar la cabecera compostelana resurgirá con gran fuerza en el siglo XVIII. Vid. el excelente estudio de A. Vigo, *La catedral de Santiago y la Ilustración* (Madrid, 1999), así como la catalogación de aquellos proyectos en el exhaustivo trabajo de M. Taín sobre las *Trazas, planos y proyectos del archivo de la catedral de Santiago* (A Coruña, 1999).

¹⁴ Conrad, G.: «La famille monumentale de la cathédrale de Tolède et l'architecture gothique contemporaine», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XI, 1975, pp. 545-563.

como todavía puede verse en la catedral de Lugo, dando sentido y uso al espacio que queda hasta los pies de la iglesia. Es decir, la técnica constructiva y los aspectos formales y estilísticos de la catedral de Toledo son franceses, pero la estirpe de la catedral es española.

En este punto es obligado hacer una doble reflexión, pues contrariamente a lo que ocurrió en Burgos y León, esto es, que ambas catedrales góticas se levantaron sobre anteriores templos románicos, sabemos que la catedral de Toledo se construyó sobre la mezquita mayor. Pero esto sólo podría explicar la amplitud y número de sus cinco naves sin afectar a la cabecera que se hizo fuera de los límites de la mezquita¹⁵, para lo cual hubo de derribarse una parte del caserío toledano¹⁶. Es decir, la cabecera de Toledo no es reducida porque no cupiera en el solar de la mezquita ya que toda ella se proyectó fuera de sus límites con la debida orientación litúrgica, sino porque no se contemplo jamás que incluyera el coro al concebirse éste en la nave central¹⁷. En otras palabras Toledo no es Bourges, ambas cuentan con cinco naves pero su cabecera y ordenación del espacio interior difieren sustancialmente.

Es aquí donde conviene hacer una segunda reflexión, pues con anterioridad a la catedral gótica de Toledo, desde 1085 hasta finales del siglo XIII en que se pudo utilizar la cabecera, construida con independencia del resto del templo, existió una organización espacial propia de una *ecclesia christianorum* en el interior de la *mezquita maurorum*, como se nombra a ambas en la documentación coetánea¹⁸. Nada se sabe de cómo fue aquella distribución pero no resulta inútil la hipótesis de que, por una parte, se pareciera a la de Santiago que es el referente más importante de la archi-

¹⁵ V. Berriochoa, J.M. Merino, P. Navascués, M. Almagro: *Plan Director de la catedral de Toledo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1999.

¹⁶ Este dato lo debo a la amable comunicación personal de Jean Passini quien, con Jean-Pierre Molénat, ha publicado un interesante estudio urbanístico sobre *Toledo a finales de la Edad media* (Toledo, 1995).

¹⁷ En otros análisis de la catedral de Toledo como el que hace Pérez Higuera, la brevedad de la cabecera de la catedral de Toledo se debe a la presencia de una capilla funeraria detrás del altar mayor, surgiendo entonces, «el problema de la falta de espacio para colocar el coro de los canónigos, que debía rodear el altar mayor, problema que se solucionó situando el coro en medio de la nave central, repitiendo la disposición adoptada por el Maestro Mateo en la catedral de Santiago de Compostela» (Pérez Higuera, T.: *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Madrid, 1984, p. 80). La conclusión es, sin duda, exacta, Toledo repite lo visto en Santiago, pero las premisas no son ciertas en mi opinión, pues aunque no hubiera capilla funeraria ni altar, el coro no cabe físicamente en la capilla mayor de Toledo. Por otra parte un coro nunca rodeó el altar, pues son dos ámbitos absolutamente distintos y fuertemente diferenciados, e incluso separados con una reja como sucedió originariamente en León y Cuenca. Pero la mayor objeción a este planteamiento radica en que la colocación del coro toledano en la nave central no podía ser la de «resolver un problema» de espacio una vez terminada la catedral, sino que el coro estuvo proyectado en la nave, desde las primeras trazas. Ahí radica el interés y novedad de la cuestión, del *modo español*. El coro no es un mueble que se traslada a capricho sino un lugar predeterminado en el espacio de la catedral.

¹⁸ García Luján, J.A.: *Privilegios Reales de la Catedral de Toledo (1086-1462)*, vol. II., Toledo, 1982, p. 18.

itectura cristiana en la Península, pero por otro lado no se puede olvidar tampoco la figura del primer arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sedirac o de Cluny (1086-1124), monje francés procedente del monasterio benedictino de Sahagún (León) que, habituado a la solemnidad del Oficio Divino en el coro que caracterizó la liturgia de Cluny, invita a pensar que Toledo ya pudo tener la neta separación entre el altar y coro a la que estaban acostumbrados en el templo monástico él y los canónigos que de igual origen francés y cluniacense se trajo para ocupar las primeras canonjías toledanas. La ordenación cristiana de la catedral de Córdoba con sus dos ubicaciones sucesivas en el interior de la mezquita de Córdoba¹⁹, tal y como puede verse hoy, facilita el entendimiento de una solución que debió de ser muy semejante a la de Toledo.

Cuando se inició la catedral primada en 1227, siendo rey don Fernando III el Santo y arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, y estando, según la **Primera Crónica General**, la *iglesia de Santa María de Toledo en forma y a manera de mezquita*, debió de pedirse a los maestros franceses que la trazaron que no dieran profundidad a la cabecera como los ejemplos que ellos podían conocer en su país de origen, que no era necesario, ya que se seguiría la costumbre de cantar las horas en el coro frente al altar, separados por el tramo del crucero, como lo venían haciendo en la catedral-mezquita desde finales del siglo XI. De este modo la catedral gótica perpetuó la disposición cristiana habida anteriormente en la mezquita.

Lo verdaderamente notable del caso es que desde aquel momento todas las catedrales españolas, a excepción de la de Valladolid, siguieron el mismo esquema de Toledo, en áreas geográficas y momentos muy diferentes. Así, en el mundo catalán, donde tanto énfasis se pone en su distinta imagen respecto del gótico castellano²⁰, esta diferencia radica ciertamente en lo constructivo y decorativo pero en modo alguno en el planteamiento genérico de la catedral que sigue al pie de la letra el modelo de la catedral primada de Toledo. Por esta razón Barcelona y Gerona que tanta semejanza guardan con la catedral francesa de Narbona, por ejemplo, son radicalmente distintas en cuanto a la profundidad de sus cabeceras, muy larga en Narbona para acoger altar y coro, y muy breve en Barcelona y Gerona con sólo espacio para el

¹⁹ Nieto Cumplido, M.: *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998. Aquí se recogen muchas noticias del mayor interés para nuestro propósito, pues además de la primera dedicación en la que se dijo misa y se rezaron las horas, la catedral se concibe dentro de la mezquita como una capilla mayor y un coro, tal y como se hizo en la «catedral gótica» y en la renacentista actual, habiendo sido el propio coro el motor de aquel cambio. Así, en 1521 el obispo Alonso de Manrique, antiguo canónigo en la catedral de Toledo y hermano del poeta Jorge Manrique, manifestaba su voluntad de que *el coro de esta iglesia se hiciese en el altar de Santa Catalina porque venía en compás y en medio de la iglesia y estaría mejor que no donde ahora estaba por ser el rincón de la iglesia...* (pp. 499-547).

²⁰ Barral, X.: *Les catedrals de Catalunya*, Barcelona, 1994.

altar. Es más, a mi juicio, la extraordinaria nave única de la catedral de Gerona es, en el fondo, la nave del coro, suficiente por sí mismo para organizar en torno a sí el circuito procesional pautado por los enterramientos que señalan el recorrido, sin necesidad de construir las tres naves consabidas, mayor y colaterales, coincidiendo parcialmente en esto con la posición *flotante* del coro-altar de Albi en medio también de una única nave, aunque de menos luz y sin dejar espacio para los fieles entre el altar y el coro, que caracteriza el *modo español*.

Otro tanto sucede con el resto de las catedrales del siglo XIV, como la de Mallorca cuyo coro destrozaron Gaudí y Jujol al dictado del obispo Campins, en el extendido error de considerar que el coro había estado donde ahora se encuentra y no en la nave central²¹; las catedrales de Valencia y Murcia, sobre el Mediterráneo; la de Pamplona más vinculada a modelos franceses²²; la de Oviedo²³ y cuantas quisiéramos citar de la misma centuria, todas dejan ver esta filiación toledana, al margen de las desdichas sufridas por sus coros en una ignorante secuencia de atrocidades que ponen en evidencia la ignorancia crasa y supina de prelados, cabildos, arquitectos, historiadores y políticos durante los últimos cien años²⁴.

Después de Santiago y Toledo, el tercer caso que en el siglo XV adquiere una significación muy especial, en la afirmación del *modo español*, es el de la catedral de Sevilla. Allí de nuevo nos encontramos con una mezquita que, como es sabido, servirá de solar para el templo gótico, dándose una clara superposición perimetral entre una y otra edificación. La planta rectangular de la mezquita, de una superficie muy considerable, permitía incluir dentro de su perímetro la capilla mayor, el coro y el espacio reservado a los fieles, tanto bajo el crucero, como en el trascoro, dejando

²¹ Otros autores como G. Llompart, I. Mateo y J.M. Palou, en su trabajo sobre este coro incluido en la obra colectiva *La catedral de Mallorca* (Palma de Mallorca, 1995, pp. 106-121) estiman, sin embargo, que «Gaudí no destruyó absolutamente nada» [sic], pese a lo que dejan ver las sobrecogedoras fotografías de época que con los números 439 a 451 incorpora la obra citada. Nada se diga de la aberrante «acción directa» de José María Jujol sobre la sillería, a pesar del entusiasmo manifestado por J. Quetglas en su trabajo «Antoni Gaudí y Joseph M. Jujol en la catedral», incluido en la obra citada anteriormente (pp. 198-209). Otros autores como C. Flores en su trabajo sobre *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán* (Madrid, 1982, vol. II, pp. 158-161) han manifestado igualmente su admiración por lo hecho en la catedral de Mallorca por Gaudí y Jujol, entendiéndolo como *restauración* [sic]: «La parte más importante realizada como primera fase en la restauración de la Catedral de Mallorca consistió en el traslado, hasta el presbiterio, del coro gótico-renacentista situado hasta entonces en el centro de la nave, *lo que desvirtuaba totalmente la significación espacial del recinto...*» Con afirmaciones tópicas y huecas como esta se han ido destruyendo en el siglo XX la mayor parte de los coros españoles: «Qui non fecerunt barbaros, fecerunt Barberini».

²² Fernández-Ladreda, C. y Lorda, J.: «La catedral gótica. Arquitectura», en la obra colectiva *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, vol. I, pp. 164-273.

²³ Caso, F. De: «El gótico», en la obra colectiva *La catedral de Oviedo*, Oviedo, 1999, vol. I., pp. 75-129.

²⁴ Sobre esta grave cuestión que no cesa vid. ob. cit. en nota 1 (pp. 115-133), y P. Navascués, «Coros y sillerías: un siglo de destrucción», *Descubrir el arte*, núm. 15, mayo 2000, pp. 112-114.

ligeramente saliente la Capilla Real en el testero recto de la catedral. Como desde el principio se concibió el coro al igual que en Toledo en la nave central, no hizo falta organizar una cabecera nueva con una girola semicircular pues podía ser recta, cumpliendo a la perfección su cometido procesional sin necesidad de transformar la planta rectangular de la antigua mezquita.

La historia de la catedral de Sevilla repite otra vez la de Toledo, pues trazada, construida y ornamentada por tantos y tantos maestros venidos de fuera²⁵, en su organización espacial y ordenación volumétrica nada tiene que ver con el resto de la arquitectura gótica europea. Si desde la catedral de Sevilla se miran las francesas, por ejemplo, no parecen pertenecer a la misma familia tipológica.

¿Por qué se organizó el interior de Sevilla como el de Toledo? Muy fácil sería afirmar que ésta es la primada y como tal el modelo posible, pero hay otras razones más poderosas si cabe como es la estrecha vinculación existente entre uno y otro templo bajo Fernando III el Santo, desde los días mismos de la conquista de Sevilla en 1248. Curiosamente el rey Fernando que se casó en la catedral románica de Burgos y puso la primera piedra en la catedral gótica de Toledo, asistió a la transformación de la mezquita almohade de Sevilla en iglesia cristiana, pues como dice la **Primera Crónica General**, *comengo luego lo primero a rrefrescar a onrra y a loor de dios et de sancta maría su madre, la siella arçobispal, que antiguo tiempo avie que estava yerma et bazía et era huerfana de so digneral pastor; et fue y ordenada calongia mucho onrrada a onrra de sancta maría, cuyo nombre esa yglesia noble et sacta lieva...* El entonces obispo de Córdoba ofició la purificación de la mezquita consagrándola y dedicándola a Santa María de la Sede (1252) y, como ocurrió en Córdoba y otras mezquitas convertidas en templos cristianos, sencillamente se varió la orientación del culto colocando el altar mayor en el lado oriental y tras él la Capilla Real, para dejar frente al presbiterio el coro, al igual que en Toledo.

Al nombrar la catedral de Toledo desde Sevilla en estos años no se puede olvidar que Fernando III, como luego haría su hijo Alfonso X, no dejó de privilegiar de forma excepcional durante todo su reinado a la catedral primada a través del gran prelado y estadista don Rodrigo Jiménez de Rada, quien a su vez hubo de emplearse a fondo apoyado por el rey para asegurar la primacía eclesiástica toledana frente a las pretensiones de los metropolitanos de Tarragona, Braga y Santiago. Pero todavía resulta más interesante para nuestro propósito de evidenciar la íntima relación entre las catedrales de Toledo y Sevilla, el que ambas archidiócesis estuvieron regidas por dos hijos del propio Fernando III, don Sancho (1251-1261) y don Felipe (1249-1258),

²⁵ AA.VV.: *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.

aunque éste no llegara a ordenarse y lo hiciese primero en calidad de procurador y después como electo. El hecho es que dos hermanos regían ambas diócesis, una ya estructurada, Toledo, y otra por organizar, Sevilla, de donde es fácil deducir quien influiría en quien bajo todos los aspectos, desde la administración de la diócesis hasta las cuestiones disciplinares que afectan al cabildo y liturgia, donde el coro es piedra angular.

En la organización definitiva de la catedral y diócesis de Sevilla fue fundamental la figura del arzobispo Raimundo de Losana o don Remondo (1259-1286), de la Orden de Predicadores, secretario y confesor de Fernando III, promovido desde la diócesis de Segovia, a quien se deben las primeras **Constituciones** que dieron una fisonomía *toledana* al Cabildo de Sevilla (1261). Don Remondo había llevado desde la sombra la diócesis hispalense en los años del infante don Felipe, y él fue quien introdujo de hecho la vida capitular y el ceremonial en aquella mezquita, organizando el coro en su interior donde, a su muerte, sería enterrado. Todos cuantos se refieren en las **Constituciones** de Sevilla observan su dependencia respecto a las de Toledo²⁶, no dudando en afirmar que la catedral de Sevilla estaba *organizada en todo a imitación de la de Toledo*²⁷. Esto incluía naturalmente la situación del coro en relación con el altar en la mezquita, que después se perpetuaría en la colosal catedral gótica del siglo XV que todos conocemos, respetuosa con el esquema toledano de *altar-fieles-coro-trascoro-fieles*.

Pero en Sevilla sucede algo más y de mayor trascendencia, excediendo a todo cuanto podamos decir aquí, y es que su templo se convirtió en modelo para las catedrales del Nuevo Mundo. Es cosa sabida cómo desde México hasta Lima, las catedrales americanas intentaron seguir la pauta sevillana, basándose los estudios principalmente en la indudable semejanza que guardan sus cabeceras rectas²⁸, frente a la vieja tradición medieval de las complicadas girolas de planta poligonal. Pero esto es sólo una parte pequeña y residual del asunto, pues frente a lo que habitualmente se presenta como una cuestión de mimesis, estilo o simple parentesco formal, lo que sucede es muy anterior puesto que las propias **Leyes de Indias** exigen que se tome Sevilla como modelo para las catedrales del Nuevo Mundo. Pero esta exigencia en la que tanto insiste la legislación se refiere a la *arquitectura* institucional, administrativa y litúrgica de las nuevas catedrales, pues todas ellas fueron inicialmente sufragáneas

²⁶ Gonzalo Jiménez, M.: «El que más temía a Dios», en *Magna Hispalense*, Sevilla 1992, pp. 154-158.

²⁷ *Diccionario de historia eclesiástica de España*, vol. IV, Madrid, 1975, p. 2447.

²⁸ Por no citar otros casos el autor de estas líneas cayó en análogo formalismo, sin tener en cuenta otros factores anteriores y decisivos. Vid. Navascués, P.: «Las catedrales de España y México en el siglo XVI», en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, México, Universidad Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 89-101.

de la de Sevilla, hasta su paulatina segregación durante el proceso de formación del mapa diocesano propio de las Indias²⁹.

Así, al margen de los derroteros que tomaran cada uno de los proyectos arquitectónicos en América, hay una profunda identidad de origen en la configuración de sus cabildos y del ceremonial eclesiástico que se recoge puntualmente en las Constituciones, Ordenanzas y Libros de Coro. De ahí que a las mismas necesidades correspondan análogas soluciones arquitectónicas en lo tocante a la ordenación del espacio interior de los templos, y muy concretamente a la dualidad altar y coro, unidos normalmente, como en la Península, por la vía sacra o valla completando así el escenario de aquel *Theatrum sacrum*.

Sobre este punto es muy expresivo el contenido de las bulas de erección de las catedrales americanas, sea por ejemplo la de Méjico en los años de don Juan de Zumárraga, primer obispo (1527) y arzobispo (1545) de Méjico, donde se dice muy claramente que en lo tocante a las costumbres, constituciones, ritos y usos en cualquier tipo de ceremonias se ajustarán en todo a las propias *Ecclesiae Hispalensis*³⁰. Entre los muchos testimonios que pudieran presentarse sobre el desarrollo real de estas disposiciones fundacionales, se encuentran las **Ordenanzas**³¹ que Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de Méjico, redactó para su catedral describiendo puntualmente todo el movimiento y ceremonial del coro que responde a lo conocido en Sevilla. De este modo ya tiene más sentido la consideración inicial del proyecto arquitectónico de la catedral de México sobre la de Sevilla, de manera que arquitectura, institución y ceremonial coincidieran en todo. Ahora ya tiene más lógica lo que escribe el propio Montúfar en 1554 acerca de que *la traza que se ha elegido de mayor parecer es la de*

²⁹ La documentación referente a la conversión de las diócesis más importantes en metropolitanas habla expresamente de esta desvinculación respecto a Sevilla. Así, cuando se produce la de Lima, el Príncipe Felipe (II) dirige una cédula a don Jerónimo de Loaysa, su último obispo (1542) y primer arzobispo (1546) metropolitano (1571), en la que dice: «Sabed que la Su majestad, viendo cuan apartados estaban los Obispados de esa tierra de Sevilla, cuya Iglesia Catedral han tenido hasta ahora por Metropolitana, y el daño que las partes recibían en venir a la dicha ciudad de Sevilla en grado de apelación de todos los dichos Obispados, y por la satisfacción, que tiene de vuestra buena vida, acordó de suplicar a su Santidad que mandase erigir esas Iglesia Catedral en Arzobispado, y a vos crearos y nombraros por Arzobispo de él, para que como tal usásedes el oficio y autoridad de Metropolitano en esa Provincia del Perú...» (Hernández, F.J.: *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la Iglesia de América y Filipinas*, T. II, Bruselas, 1879, p. 165).

³⁰ Con el mismo texto para una y otra catedral, con mucho de fórmula propia de la cancellería vaticana, se dice textualmente: «Item volumus, statuimus et ordinamus, quod consuetudines, constitutiones, ritus et mores legitimus et approbatus, tam officiorum quam aliarumque omnium caeremoniarum approbatarum Ecclesiae Hispalensis, necnon aliarum cujusvis Ecclesiae seu Ecclesiarum, ad nostram Cathedralem decorandam et regendam necesarios, reducere ac transplantare libere valeamus». Vid. el texto completo en Hernández, ob. cit., pp. 36-47.

³¹ Montúfar, A. de: *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana* (1570). Ed. preparada por E.J. Burrus, S.J. Madrid, 1964. Estas Ordenanzas describen puntualmente todo el movimiento y ceremonial del coro que responde a lo conocido en Sevilla.

Sevilla³², si bien luego la realidad se impondrá y el mismo arzobispo, cuatro años más tarde, rectifica diciendo *que no convenía que {la catedral de Méjico} fuese tan suntuosa como la catedral de Sevilla... que bastará para esta ciudad una Iglesia como la de Segovia o Salamanca... y de esta manera se dará remedio al gasto tan excesivo, que verdaderamente, si la traza de Sevilla se ha de tomar, para sólo los cimientos creo yo y todos, no bastarán las minas de esta tierra y Caja de V.M...*³³ A partir de aquí ya no extrañará encontrar tantas afinidades entre Méjico y Sevilla, como las dos entradas por la cabecera, la Capilla de los Reyes y, sobre todo, la ordenación del altar, coro y trascoro en su nave central.

La legislación pero sobre todo la práctica había impuesto, y no sólo en el mundo novihispano³⁴, las costumbres de la iglesia de Sevilla, no dejando lugar a la menor duda los cánones de los concilios provinciales de Méjico que, como el segundo celebrado en 1565 y presidido por el propio Montúfar, aprobó *Que se hagan los oficios divinos conforme a lo sevillano*. En el canon XIV se dice literalmente: *Cosa es muy decente que todas las iglesias {catedrales} sufragáneas a esta santa iglesia de Méjico se conformen a ella al rezar el oficio divino mayor y menor, y esta iglesia arzobispal desde su primera institución y creación siempre ha rezado y reza conforme a la santa iglesia de Sevilla; y porque haya esta conformidad, S.A.C. ordenamos e mandamos que todas las iglesias sufragáneas canten en el coro, y hagan el oficio mayor y menor conforme a los misales y breviarios de la dicha iglesia de Sevilla...*³⁵ Es en definitiva la que se conoce como Liturgia Hispalense que tuvo una directísima presencia en las Indias³⁶, de tal modo que conocidas estas premisas ya se puede emprezar a entender en el plano histórico-arquitectónico todo lo demás. Los magníficos coros de Méjico, Puebla o Cuzco, son más expresivos que nuestras palabras acerca de su pertenencia al *modo español* jugando en la arquitectura y vida de la catedral el mismo papel principal que tuvieron en las catedrales peninsulares e insulares. La pérdida moderna de gran número de sus coros, desde Santo Domingo hasta Lima, paralela en su insensatez a la vivida en España, no pueden hacernos olvidar la existencia de este elemento regulador del plano de la catedral, del que la antigua documentación proporciona abundantes noticias³⁷.

³² Angulo, D.: *Historia del Arte Hispanoamericano*, Vol. I, Barcelona, Buenos Aires, 1945, pp. 414-415.

³³ Serrano, L.G.: *La traza original con que fue construida la catedral de México*, México, UNAM, 1964, p. 20.

³⁴ El texto recogido en la nota 30 sobre la erección de Méjico, se repite igual en la bula de erección de la catedral de Lima. Vid. Hernández, ob. cit., p. 164.

³⁵ Tejada, J.: *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española*, Vol. V, Madrid, 1855, p. 211.

³⁶ Montes, I.: «La Liturgia Hispalense y su influjo en América», en *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, II, Sevilla, 1984, pp. 1-33.

³⁷ Del formidable coro de Lima, desaparecido en su fragmentación y traslado, se pudieron ver los magníficos planos que conserva el Archivo de Indias de Sevilla, entre otros muchos, en la reciente exposición sobre *Los siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700* (Madrid, 1999), reproducidos en el catálogo de la misma (pp. 275). La contemplación de los mismos no necesita de más referencias para entender cómo el coro y la catedral guardan una estrecha y ejemplar relación formal y de proporción. Sobre estas cuestiones vid. Navascués, P.: *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, El Viso, 2000.

Los datos sobre América nos han llevado hasta el siglo XVI en cuya centuria los coros conocen una rica serie de circunstancias de las que, para finalizar esta comunicación, cabe destacar abreviadamente tres aspectos como los más significativos. El primero sería comprobar el traslado a la nave central de los pocos coros que existían en las cabeceras de catedrales como Ávila, Burgos y Cuenca, a los que habría que añadir el de León³⁸, que aunque no se consumó hasta el siglo XVIII se intentó en los años de Felipe II, en el deseo de sumarse todos al *modo español*. Lo notable de estos traslados, contra lo que en un principio pudiera parecer, es que se efectuaron al margen de las disposiciones conciliares de Trento que, precisamente buscaban situar el coro por detrás del altar en la nueva ordenación *coro-altar-fieles*, cuya imposición no tuvo mucho eco fuera de Italia y, desde luego, ninguno en España, salvo en el proyecto nunca ejecutado de la catedral de Valladolid que veremos al final.

En segundo lugar, durante el siglo XVI se proyectaron construyeron una serie de catedrales en Andalucía, como Granada y Jaén entre otras, que siguieron enriqueciendo y afirmando el *modo español* desde distintos ángulos. En Granada siempre se ha reconocido el interés de su capilla mayor como fórmula autónoma destinada a capilla funeraria de Carlos V, según lo hizo magistralmente Rosenthal³⁹, pero la focalización de ese interés fue en detrimento del estudio del resto de la catedral y en concreto de su coro, hasta olvidarlo físicamente y borrar sus huellas. En otro lugar he recogido y dedicado a los incrédulos sobre la existencia original de este coro concebido por Siloe entre los dos cruceros, de tal modo que ni la planta ni los alzados y bóvedas de sus naves se entienden sin el coro, el que antes incluso de la presencia de este maestro en Granada, en los días de la formalización del primer proyecto, el conde de Tendilla daba explicaciones a Fernando el Católico sobre reparos hechos a la traza de Egas por la gran distancia que había entre el coro y el altar, concluyendo que aquello podía tener solución si se siguiera —una vez más— en el modelo hispaliense, poniendo *el altar mayor de la manera que está el de Sevilla, que en medio dél y del coro no queda sino el crucero*⁴⁰, cuyo espacio, añadimos nosotros, podrían ocupar los fieles en las grandes

³⁸ A estos coros, pero especialmente al de León, ya me referí en mi trabajo sobre «El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León», en *Las catedrales de Castilla y León I* (Ávila, 1994, pp. 53-100). Recientemente se ha publicado un interesante y completísimo estudio sobre *El coro de la catedral de León* (León, 2000), debido a M.D. Campos, M.D. Teijeira e I. González-Varas, en el que se puntualiza mejorando alguna de mis interpretaciones sobre la documentación de la catedral de León (ob. cit. p. 124 y 128, notas 51 y 55), en relación con la fórmula «fiat ut petitur» y con la autorización papal que, según M.D. Campos, no existe. Sea como fuere y sin entrar aquí en controversias, nada cambia el resultado final del proceso ni nadie había puesto antes de relieve todo lo que subyace en el traslado del coro de la catedral leonesa, sin dejar de estimar sobremedida el acercamiento anterior a esa misma documentación por autores como Dorothy y Henry Kraus (*Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984), con los que la historia del arte español estará siempre en deuda.

³⁹ Rosenthal, E.: *La catedral de Granada*, Granada, 1990.

⁴⁰ Vid. ob. cit. en nota 1, pp. 64-65.

solemnidades. Esta sería la misma fórmula seguida en Jaén y tantas otras catedrales andaluzas hasta culminar en Cádiz en el siglo XVIII, con las llamadas vieja y nueva⁴¹.

La mayor información que disponemos en el siglo XVI permite ser concluyentes en la consideración final del coro como un espacio necesario y preciso en la catedral, según lo describe y dibuja Rodrigo Gil de Hontañón y que conocemos a través del *Compendio de Architectura* de Simón García. Aquí, en el capítulo *Que trata del repartimiento de los templos por geometría*, donde se aborda el proyecto de una catedral de tres naves y después de las operaciones iniciales, se van señalando los puntos y líneas que servirán para hacer la distribución interior, marcando la que *será la capilla mayor, luego para el repartimiento de la capilla más abajo que viene a ser el crucero sobre el qual quadrado se ace el cimborrio* —y, por último, añade Gil de Hontañón por medio de Simón García— *mira donde se cruzan las diagonales con los paraveros..., esta distancia tenga esta capilla que es el coro*⁴². Es decir, proyectando, distribuyendo, organizando la catedral en sus elementos esenciales, aquel arquitecto del siglo XVI que arrastra todo un saber medieval heredado, menciona y sitúa correlativamente el altar, el crucero y el coro. Es decir, el coro no es una sillería que se coloca donde convenga sino un lugar en el espacio, y sorprendentemente ese espacio viene a ser el centro geométrico de la catedral.

Como final a esta apretada exposición debemos referirnos a los efectos que tuvo el Concilio de Trento en los coros españoles, objeto de frecuentes y erróneas interpretaciones. Baste decir aquí que las disposiciones conciliares tuvieron repercusión en la ordenación física de algunos coros sólo a través de los prelados que celosos del *ius divinum* que les reconoció el Concilio y de su autoridad sobre el cabildo, quisieron ejercerla visiblemente en el ámbito coral colocando su silla en el centro, entre los dos coros, a lo cual ya se habían anticipado algunos obispos. Esto supuso cegar el acceso al coro desde el trascoro cuya puerta abierta todavía conservan Barcelona y León pero perdieron Santiago, Burgos y Toledo, por ejemplo, convirtiéndose aquellos huecos en altares centrales del trascoro. Sobre la pretendida eliminación de los coros de la nave central que con frecuencia se vincula a Trento, los decretos de la tercera etapa del Concilio (1562-1563) que son los que afectan a la liturgia, nada dicen sobre este punto, a la vez que Carlos Borromeo se manifestó tolerante al respecto en sus *Instrucciones* (1577) que recogen el espíritu conciliar en todo lo referente al arte sacro⁴³. Por otra

⁴¹ Navascués, P.: *Espacios en el tiempo*, Madrid, 1996, pp. 305-324.

⁴² García, S.: *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano* (1681). Ed. de la Universidad de Salamanca a cargo de J. Camón Aznar, Salamanca, 1941, pp. 42-43.

⁴³ *Instruktionen facbricae et supellectilis ecclesiasticae, Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussi, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum* (Milán, 1577). Ed. de la UNAM (México, 1985) a cargo de B. Reyes y E.I. Estrada. El capítulo XII está dedicado al coro (p. 18).

parte, ya señalé hace tiempo cómo la sagrada Congregación de Ritos eximió en 1605 a las catedrales españolas del entero cumplimiento de algunos episodios del ceremonial de los obispos dada la organización de los presbiterios y de la situación de los coros⁴⁴, de tal forma que no sólo el *modo español* no estaba en absoluto en contra de los cánones conciliares, sino que frente al *modelo francés* tenía la enorme ventaja de permitir la visualización de la misa, puesto que entre el altar y los fieles no se interponía el coro de los canónigos. Nunca se ponderará de modo suficiente los valores funcionales del *coro a la española* y la mejor prueba es que se conservaron y sobrevivieron, siendo el escenario de una excepcional historia litúrgica católica, apostólica y romana, hasta que llegó el fanatismo ultraortodoxo del siglo XX que, en una solapada actitud iconoclasta, eliminó y pretende seguir eliminando los vestigios de los fundamentos de la arquitectura sacra española.

El punto final de esta disertación viene dado por el proyecto de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid, donde se hizo la primera propuesta de una catedral contrarreformista en Europa, más allá de las adaptaciones de los viejos templos medievales como el que por primera vez se llevó a efecto por Carlos Borromeo y su arquitecto Pellegrino Tibaldi en la catedral de Milán⁴⁵. El proyecto de Herrera para la de Valladolid es algo nuevo no por su desornamentado estilo o por su clasicismo, sino por la adecuación de su arquitectura a la novísima ordenación espacial de su interior, donde de forma natural aparece por vez primera y única la secuencia *coro-altar-fieles*, conforme a la liturgia postridentina. Esta disposición no pudo ser inventada por el arquitecto sino que es fruto, a mi parecer, de la relación entre Herrera y Tibaldi a raíz de la estancia del italiano entre nosotros para acometer la pintura de la biblioteca y claustro de El Escorial (1586). Sin duda Herrera, que estaba preparando el proyecto para la catedral de Valladolid, debió requerir noticias de lo hecho por Tibaldi en Milán, no dudando en mejorar el modelo milanés al hacer más neta la separación entre el altar y el coro, pues al ser una obra nueva *a fundamentis*, nada le impedía adecuar la forma a la función como se ve en la detallada planta de la catedral que nos dejó donde el coro se describe con minuciosidad. Sin embargo, esta propuesta no se hizo realidad nunca y la única parte que se construyó de la catedral de Valladolid funcionó siempre de acuerdo al *modo español*, hasta que el obispo y su cabildo vendieron la reja del coro que hoy se exhibe en el Museo Metropolitano de Nueva York⁴⁶.

⁴⁴ Vid. nota 1, p. 80.

⁴⁵ Scotti, A.: «Architettura e riforma católica nella Milano di Carlo Borromeo», en *L'Arte*, 1972, núms. 18-19/20, pp. 54-90.

⁴⁶ Merino de Cáceres, J.M.: «La reja de la catedral de Valladolid en Norteamérica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. III, 1987, pp. 446-453.

Como reflexión final añadiremos que esta reforma tridentina del *coro a la italiana* no gustó a todos por igual, ni siquiera en la propia Italia, de tal manera que Francisco Borromeo, sobrino de Carlos Borromeo y, como él, también arzobispo de Milán, se quejaba de este modo en su **De Pictura Sacra** (1624), acerca a la nueva disposición del coro: *Sé que recientemente se ha establecido que los consagrados se sienten detrás del altar mayor y que el pueblo teniendo también el altar a la vista, se sitúe en su entorno. No fue así entre nuestros mayores a los que, sin duda, gustaba alejar de la vista de la gente las cosas sacrosantas. De ese modo, destinaron la parte media del templo, la más noble y luminosa, para el coro...*⁴⁷.

⁴⁷ Borromeo, F. *De Pictura sacra* (1624) Ed. a cargo de C. Castiglioni, Sora, 1932, p. 54 y ss.